

Monika Głosowicz

UNIwersytet śląski

**Niemożliwe światy Justyny Bargielskiej
Lektura afektywna**

1 Wszystkie cytowane przeze mnie fragmenty tekstów Justyny BARGIELSKIEJ pochodzą z następujących wydań: *Dating sessions*. Kraków 2003 (DS); *China Shipping*. Kielce 2005 (CS); *Dwa fiaty*. Poznań 2009 (DF) oraz *Bach or my baby*. Wrocław 2012 (BB), *Małe lisy*. Wołowiec 2013 (ML). W nawiasie podaję skróty, a w przypadku prozy – także strony.

2 W 2014 roku ukazał się również wybór poezji *Szybko przez wszystko*, zawierający wiersze pochodzące z trzech pierwszych tomów poetki, wydany w Biurze Literackim we Wrocławiu.

„Ramię w ramię, wszyscy jesteśmy niegroźnymi socjopatami” – śpiewa wcale radośnie multiinstrumentalista Andrew Bird. „Kopalnie wapnia są w nas” – dodaje. Mogłaby mu wtórować Justyna Bargielska, autorka wiersza *Socjo pat*, drugim głosem nucąc „Hej, we mnie są twoje groby i zmarli twoi są tu” (*Let’s Kohelet*, DF¹). Projekt autorki czterech tomów poezji: *Dating sessions*, *China shipping*, *Dwa fiaty* oraz *Bach for my baby*², zbioru opowiadań *Obsoletki* oraz mikropowieści *Małe lisy* układa się w spójną (choć niejednorodną i polifoniczną) historię i stanowi jedną z najbardziej obiecujących osobliwości, osobności, a autorka – literackich osobowości na mapie młodej polskiej twórczości kobiecej (i nie tylko kobiecej). Trudno nawet silić się na tematyczne rozpoznania, rozpisywać lejtmotywy w enumeracje, bo „wielkie problemy ludzkości” znaczone wielkimi słowami, zdaje się, przyczyniają się do bagatelizowania przedmiotu opisu:

Jeden żołnierz tak do mnie pisze:
Piękno Kobiety, Prawdziwe Poznanie,
ten Wielki Temat

Z głębi kontinuum, BB

Któż nie cierpi, kto nie kocha? Sama Bargielska obrazuje ten dylemat za pomocą nietuzinkowej sceny:

A gdy tama pęknie,
zginie milion Chińczyków. Wszyscy Chińczycy
wyglądają tak samo, więc wszystkim mówię
dzień dobry .

Na odejście wszystkich zwierząt, CS

Więc nie o motywach i tematach poezji Bargielskiej chciałabym mówić, ale o strategii budowania, a raczej wyginania, poetyckiego świata i jego afektywnym potencjale, bo „miłość to tylko ramka” (*Ding*, CS).

Podmiot, afekt, reprezentacja

Twórczość Bargielskiej czytam jako opowieść o emocjach, nawet jako opowieść o zapisywaniu emocji.

[W dalszej części wywodu terminologia się nieco skomplikuje. Emocja ustępuje właściwie afektowi. Obydwa te terminy zaliczane są w psychologii do zjawisk afektywnych; emocja jest rozumiana jako werbalna interpretacja stanów cielesnych i psychicznych, ustrukturyzowana narracyjnie reprezentacja reakcji somatycznych i impulsów afektywnych, natomiast afekt w literaturze z pogranicza neurobiologii i psychologii definiowany jest jako nadrzędna kategoria, której klasami są emocja, temperament, nastrój, sentyment, albo też jako stan, na który składają się: ocena sytuacji, reakcja fizjologiczna, gotowość do działania oraz doznanie (nazywane afektem). Bazę metodologiczną stanowią dla mnie refleksje teoretyków postspinozjańskich, którzy wykorzystują kategorię afektu do stworzenia alternatywnych teorii kultury].

Niezbędne w projekcie Bargielskiej są dwa pojęcia: afektu/emocji oraz reprezentacji, choć zbudowanie połączenia pomiędzy nimi nie jest łatwym zadaniem. Afekt rozumiem bowiem jako wartość dodaną, nieobecną w samym obrazie poetyckim, ale przez niego „produkowaną”. Reprezentacja zaś najczęściej bywa dyskutowana albo jako odsyłająca do *a priori* istniejącego świata (model mimetyczny), albo jako odnosząca do siebie samej (model estetyczny). Obydwa podejścia, jakkolwiek różne, dowodzą jednak, że reprezentacja jest wytworem estetycznym odtwarzającym lub zastępującym rzeczywistość, traktowanym w kategoriach nie sprawczości, ale bierności. W modelu afektywnym reprezentacja byłaby zaś obrazem pośredniczącym między „ja” a światem, obrazem wymykającym się kategoryzacjom w ramach jednego z wykluczających się pojęć: uobecniania czy repetycji. Afekt *implicite* towarzyszący reprezentacji byłby więc siłą, która ucieleśnia, upodmiotawia tekst i jednocześnie destabilizuje uprzednio przyjęte pozycje podmiotu mierzącego się z owym tekstem. Rezultatem takiego spotkania jest „twórcza fabulacja” – jak określa ją Deleuze – będąca efektem nie tyle biernej immersji w świat przedstawiony, ile aktywnego przepracowywania wrażeń towarzyszących temu doświadczeniu.

Nie chodzi mi więc o analizowanie poetyckich reprezentacji emocji i przykładanie ich do społeczno-literackich prototypów, aby wskazać podobieństwa, różnice i przemieszczenia tych schematów. Pytam o mechanizm konstruowania lekturowej wspólnoty. Znacznie to trudniejsze zadanie niż analiza poezji konfesyjnej, której mianem można by określić *gros* najnowszej poezji kobiecej. Bo oto „wielkie problemy” i „wielkie uczucia” opisywane są za pomocą absurdalnych niemalże obrazków rodzajowych. Co więcej, mimo wielu autobiograficznych tropów niełatwo jest zrekonstruować portret podmiotu

wierszy, trudno nawet wychwycić kontekst lirycznej sytuacji – ten z wewnątrzliterackiego świata pomógłby tłumaczyć prezentowany obraz jako powtórzenie albo rozszczelnienie danej konwencji; ten pochodzący z zewnątrz literatury uzupełniłby poetyckie fakty i złożyłby narrację w czytelną całość. Najczęściej spotykamy się jednak z tekstem, którego dykcja nie przypomina awangardowych eksperymentów, dominuje uporządkowana narracyjna strategia budowania poetyckich ułamkowych historii. Kiedy jednak podejmujemy wysiłek rekonstrukcji elementów znaczeniowych, okazuje się, że rysujemy szereg niewiadomych, niemożliwych do uzupełnienia w metonimicznym ciągu podstawień czy w procesie deszyfracji metafory:

Dwadzieścia siedem lat ze zwłokami pod podłogą
to niby nie pięćdziesiąt, niemniej cześć, kometo!,
wreszcie jesteś, a teraz rozpierdalaj chatkę,
mój meksykański domek z piniatami mrówek.
Potem niech zrobią dla mnie radiostację,
która nadaje tylko szum kosmiczny,
bo mieć cały eter dla siebie oznacza
nie dać się nim znieczulić i patrzeć jak zniszczenia,
które posiejesz, obrodzą treściwym pejzażem:
kałużą krwi, dziurą w ziemi, powodzią i pożarem,
które stąd oglądane ułożą się w to słowo.

Czy mógłby mi pan pomóc pogasić światła, CS

Przypomina mi to kwestię drobnej blondynki z amerykańskiego serialu z lat sześćdziesiątych *The Outer Limits (Po tamtej stronie)*: „Oglądanie całkowitego zniszczenia tego miasta przyniosłoby mi ogromną przyjemność”. Bargielska tworzy bowiem dynamiczny obraz rozpadu intymnego mikroświata; rejestracja tego rozpadu ma zostać przekuta w słowo. Nie wiadomo, kto i dlaczego ma zniszczyć ów mikroświat, obraz stanowi raczej projekcję emocjonalnego stanu podmiotu, realizującą się w kosmicznej zagładzie i technologicznej rekonstrukcji zdegradowanej przestrzeni. Z tej wizyjnej apokalipsy, jak podpowiada metapoetycka pointa, rodzi się wiersz.

Ledwie zarysowany mechanizm kreacji poetyckiego obrazu, a w dalszej kolejności – lektury, wydaje się symptomatyczny. Wykorzystuje proponowany przez teoretyczki feministyczne koncept czytania/pisania dyfrakcyjnego, które w literaturoznawczej/literackiej wersji byłoby rodzajem krytycznej świadomości tworzenia historii – jednoczesnej analizy badanego przedmiotu i narzędzi używanych do sporządzenia owej analizy³. Poetyckie historie Bargielskiej są bowiem rozpisane tak, że ich odbiór jest właściwie niemożliwy bez wizualizacji czy uzupełnienia własnymi projekcjami i towarzyszącej temu zabiegowi krytycznej świadomości ich two-

³ Zob. więcej o czytaniu dyfrakcyjnym w: K. BARAD: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, oraz: D. HARAWAY: *Modest-Witness @Second-Millennium: Female Man-Meets-OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York 1997.

4 Zob. A. KAŁUŻA: *Anty-elementarz: „China ship-ping” Justyny Bargielskiej*. W: EADEM: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław 2010, s. 178.

5 R.C. HOOGLAND: *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. New England 2014, s. 21, tłum. – M.G.

6 Nowa estetyka, neoestetyka, nowy estetyzm, ontoestetyka – to pojęcia określające rozproszone teorie estetyczne wykraczające poza hermeneutykę i semiotykę, poszukujące drogi, umożliwiającej myślenie o sztuce w postformalistyczny i postdekonstrukcjonistyczny sposób, próbujące obejść kryzys reprezentacji; wymiennie stosowane przez Hoogland. Zob. *ibidem*.

rzenia. I nie chodzi o tradycyjnie rozumianą intertekstualność, której bazę stanowią odniesienia do innych tekstów kultury i relacje z nimi. Lekturę wierszy autorki *Dating sessions* nazwałabym raczej ucieleśniającą: „tym, co je [teksty – M.G.] ustanawia, jest pragnienie miłosnej relacji z językiem, zmysłowe nacechowanie znaku” – pisze Anna Kałuża w szkicu poświęconym twórczości pisarki⁴. Należałoby uzupełnić to rozpoznanie tezą o afektywnym potencjale poetyckiego języka i jego materialnej efektywności. O ile bowiem ostatnia dekada rozpraw krytycznoliterackich stoi pod znakiem antyrepresentacyjnego paradygmatu lektury, o tyle nowe metodologie estetyczne podejmują wyzwanie ponownego przedyskutowania kwestii relacji języka, ciała i rzeczywistości. Wspomniana we wstępie polifonia poezji Bargielskiej zyskuje jeszcze jeden wymiar. Przejęta z Bachtinowskich pism koncepcja dialogiczności staje się podstawą redefinicji estetyki w książce Renée C. Hoogland *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. Spotkanie z tekstem byłoby tu widziane jako

aktywność, proces współtworzenia realizowany jednocześnie przez autora/twórcę oraz czytelnika/odbiorcę. Artystyczna kreacja *per se* jest nie tylko ucieleśniona, lecz także ucieleśniająca, ponieważ odbiorca, poprzez aktywne uczestnictwo w tym „zorganizowanym wydarzeniu” konstytuującym akt kreacji, nabiera wymiaru materialnego. Dzieje się tak tylko wtedy, kiedy wykorzystujemy możliwość (czy też nieuchronność) wydostania się z poprzednich cielesnych wcieleń i przeobrażenia się w nowe⁵.

Akcent przeniesiony zostaje zatem z wnętrza literackiego świata do przestrzeni pomiędzy tekstem a światem, podmiotem a czytelnikiem. Nowoestetyczne⁶ rozstrzygnięcia dotyczą więc mechanizmów afektywnego wytrącania z ciągu identyfikacji i dysidentyfikacji z kreowanym światem. Bargielska tak zaprasza do lektury swoich wierszy:

mówię o żelaznej granicy między mną a wami.
pływamy po różnych torach. u mnie ośmiornice
wraki wszędzie oczy. u was to samo plus kruche
różnice które każdy bierze i ogląda sam. a gdyby

odpowiedział? gdy jestem bogiem rozumiem że
to by mogło zaburzyć ale teraz jestem niedzielą
i chciałabym wam pokazać moją szkołę nadgarstki
rzęsy mojego męża. wy mi też pokażcie.

zaproszenie, DS

Owa „żelazna granica” nie jest jednak wcale tak szczelna. Podmiot sugeruje bowiem rozłączność światów, pól doświadczeń, zarysowując wyraźną opozycję: „ja” – „wy”, które płyną „po różnych torach”. Nie zawiesza jednak możliwości porozumienia między tymi instancjami, a nawet remodeluje schemat komunikacji. Przestaje on przypominać hierarchiczną strukturę, w której treść przekazywana jest „z góry na dół”. Topos boskiego twórcy zostaje zastąpiony równie abstrakcyjnym, ale jednocześnie absurdalnym pojęciem niedzieli (dnia siódmego, kiedy nadszedł czas na odpoczynek po wysiłku twórczenia). Nie ma w tym świecie i w tym spotkaniu „ja” z „wy” miejsca na Wielkiego Innego nadzorującego współpracę i normatywizującego warunki owej relacji. Jest ona równorzędną wymianą, w której ramach to adresat poruszony tym, co wytrąca go z bezwarunkowej identyfikacji ze światem przedstawionym, ową „różnicą”, „bierze [ją] i ogląda sam”. W ten sposób Bargielska rozpisuje większość swoich wierszy – nie rezygnuje zupełnie z „polityki przedstawienia” na rzecz form autotematycznych, ale demaskuje mechanizmy afektywnej wymiany między kolejnymi podmiotami biorącymi w niej udział. Osiąga efekt zawieszenia między reprezentacją a rzeczywistością, opisywany przez teoretyków i teoretyczki afektu, programując aktywny udział podmiotów „z zewnątrz” w tworzeniu poetyckiego, momentami ekstremalnie intymnego świata. Rzecz nie sprowadza się więc jedynie do „gry z czytelnikiem” wplecionej w formy liryki bezpośredniej. Przesunięcie widoczne już w nazewnictwie (ontestetyka zamiast „nagiej” estetyki) sygnalizuje potrzebę przekroczenia pasywnego paradygmatu reprezentacji jako czegoś „zamiast” czy jako *simulacrum*, symetrycznego wobec świata poza literaturą. I nie chodzi przecież o powrót realistycznych konwencji czy tropienie śladów osobistych traum Bargielskiej, o których notabene autorka mówi otwarcie w wysokonakładowej prasie. Jednocześnie poetka sięga przecież po konwencje baśniowe, zabiegi mityzacji przedstawionego świata, kosmogoniczne i apokaliptyczne wizje, surrealistyczne kadry oraz konstrukcje epigramatyczne. Poezja autorki *Bach for my baby* z pewnością umiejętnie wymyka się tradycyjnym literaturoznawczym kategoriom, takim jak autobiografia, reprezentacja, autoteliczność. Dlatego też, jak zaznaczyłam we wstępie, zbudowanie narracji na podstawie wyrywkowych analiz poszczególnych elementów nie ułatwia przygody z tymi tekstami. Potrzeba zmiany perspektywy, przeformułowania lekturowych założeń. Czytanie wierszy Bargielskiej jako afektywnych obrazów nie jest więc pozbawione pojęciowych dylematów. Bo afekt i reprezentacja w wielu ujęciach są kategoriami wykluczającymi się nawzajem. Niektórzy teoretycy i teoretyczki (w tym wspomniana Hoogland) postulują wyłączenie zarówno reprezentacji, jak i etycznego paradygmatu odbioru sztuki z projektu estetyki afektywnej,

dzięki czemu unikają pułapki hermeneutycznego koła i skupiają się na tym, jak sztuka „działa” na odbiorcę, zamiast na tym, co dla niego „znaczy”. Przywołajmy fragment wywodu Marka Zaleskiego, który tropi w postspinozjańskich lekturach powinowactwa afektu i literatury (reprezentującej):

Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji. [...] [J]eśli nawet uchyla się reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. [...] W swoim przekładzie na znaczenie jest pochodną zwodniczej reprezentacji. Czy to nie przywodzi na myśl sposobu, w jaki żyje sama literatura? I ona, podobnie jak afekt, nie jest czymś, co sytuuje nas w samym centrum doświadczenia bycia w świecie?⁷

7 M. ZALESKI: *Niczym mydło w grze w scrabble*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33.

8 Zob. L. CHOULIARAKI: *Post-humanitarianism. Humanitarian communication beyond a politics of pity*. „International Journal of Cultural Studies” 2010, vol. 13, no. 2, s. 838.

9 Zjawiska afektywne to procesy intencjonalne (czyli odnoszące się do obiektu), których efektem są działania przystosowawcze (w odpowiedzi na zewnętrzne lub wewnętrzne bodźce), ale i czynności poznawcze, skoro stanowią one schematyczne struktury interpretacyjne, które porządkują przeżywane doświadczenia (zob. więcej *Natura emocji*. Red. P. EKMAN, R.J. DAVIDSON. Tłum. B. WOJCISZKE. Sopot 2012).

10 Zob. więcej na ten temat w rozdziale *O społecznej reprodukcji przywileju oraz – szerzej – o politycznym charakterze sztuki* w: E. MAJEWSKA: *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*. Kraków 2013.

Jeżeli więc reprezentacji przypisujemy nie tylko funkcję ukazywania świata, lecz także możliwość proponowania odbiorcom sposobów myślenia i jego odczuwania, jak ujmuje tę kwestię Lilie Chouliaraki⁸, niemająca oczywiście nic wspólnego z kolonialnym dyktatem „najwłaściwszych” zachowań afektywnych⁹, to musimy zawiesić paradygmat odbioru sztuki jako bezinteresownego sądu smaku¹⁰. Poezja Bargielskiej ukazuje bowiem podmiot kobiecy „afektowany i afektujący”, mierzący się z językowym widmem owych doznań, rozprawiający się na marginesie tych zmagañ ze skostniałymi w literaturze i sztuce ikonami kobiecości. Bohaterkami Bargielskiej są więc głównie „dziewczyny o zgubnych proporcjach” (*Przygoda*, DF) – wpisujące się w sztywne ramy percepcji jako afektowane piękne młynarki, ale jednocześnie momentalnie z tych ram występujące jako pantery (*Piękna młynarka*, DF). Najciekawsze w poezji autorki *Dating sessions* wydaje się to, że wysiłek redefinicji kobiecości nie przybiera formy wyraźnie zogniskowanego oporu, sprzeciwu wobec konserwatywnych, opresywnych wzorców i ról kobiecych. Bargielska nie tyle tworzy kontrreprezentacje na bazie krytyki reprezentacji zastanych w tradycjonalistycznym dyskursie, społeczeństwie (czy raczej dyskursie o społeczeństwie), ile rozbija ramy poznawcze i etyczne, które porządkują funkcjonujące przedstawienia w pary: opresywne – nieopresywne, adekwatne – nieadekwatne, postępowe – konserwatywne etc., za pomocą afektywnych obrazów – niespodziewanych, zaskakujących, „trzewnych” opisów:

Pantera czerstwi chleb, na który spojrzy, ma taki dar.
Młynarka ma dar też fajny, że ożywia mięso

Piękna młynarka, DF

W ten sposób blokuje horyzontalny ruch przesunięć między tymi pozycjami i „wyrzuca” nas poza nie, każąc spojrzeć na to, jak i dlaczego dochodzi do tych utożsamień. Scenki rodzajowe Bargielskiej (małżeńskie, macierzyńskie, romansowe), te opisywane z wewnątrz, jak i te obserwowane z dystansu, w żadnej mierze nie przypominają dydaktycznych ilustracji, etycznych programów, które wyznaczałyby najważniejsze reakcje podmiotów zaproszonych do podglądania tych intymnych sytuacji. Żaden z tych podmiotów nie zostaje „skolonizowany”, podporządkowany jednej obowiązującej emancypacyjnej „polityce przedstawienia”. Wspomniana wcześniej „boska perspektywa” („gdy jestem bogiem rozumiem że / to by mogło zaburzyć”) zastąpiona zostaje spojrzeniem podmiotu wyraźnie wskazującego nam kalki, przez które on sam patrzy, tłumaczącego w absurdalnych – na pierwszy rzut oka – połączeniach obrazów mechanizm projekcji nakładanych na to, co widziane. Strategia oporu nie tkwi więc w boskim moralnym nakazie różnicowania podmiotów (nie- i pełnoprawnych, słabszych i mocniejszych itd.) i „programowania” naszej afektywnej na nie reakcji, ale w demaskacji reguł samego procesu różnicowania, bez umieszczenia wyraźnych sygnałów, które z owych reguł powinniśmy odrzucić.

Percepcja i kreacja

W jaki sposób zatem Bargielska używa języka, jednocześnie demaskując jego normatywizujące funkcje i podkreślając afektywny potencjał? Jak sama podpowiada, język jest tutaj siłą sprawczą, narzędziem kreacji światów, nie istnieje jednak zamiast nich, ale przenika „żyjące”, transformuje, materializuje historie. Nie odsyła więc do pustego rejestru referencji, nie udaje też odbicia rzeczywistości. Produkuje zdarzenia, aktywizuje intensywności, uruchamia doznania. Staje się pasem transmisyjnym dla afektu¹¹, jednak transmitowany ładunek ponownie ulega rozproszeniu, nigdy nie dociera do nas w kształcie raz-na-zawsze zaprogramowanym:

[...] Język
uratował nas przed życiem, inni kochankowie
nie mają tyle szczęścia

40 czarnych książek, BB

Nic, o czym chcielibyście pisać, się nie wydarzyło,
więc moc nie musi truchleć.
I nie truchleje.

Harfa daje radę, BB

¹¹ Brian Massumi używa pojęcia transdukcji potencjału, zapożyczając je z wykładni Gilberta Simondona i tłumacząc jako „transmisję potencjału, którego nie sposób nie odczuwać i który dubluje i umożliwia ograniczające selekcje dokonywane przez aparaty aktualizacji i wdrażania, zarazem im się przeciwstawiając”. B. MASSUMI: *Autonomia afektu*. Tłum. A. LIPIŃCZYK. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 131.

Z jednej strony językowi przypisywana jest „moc” przemiany świata, co brzmi dosyć górnolotnie, jednak, jak konsekwentnie pokazuje autorka *Bach for my baby*, język zawsze wybrzmiewa „skądś” – jest ucieleśniony, co wynika nie tylko z wieloznaczności samego słowa (odsyłającego do anatomii i abstrakcji), lecz także z konkretnej pozycji podmiotu, który owym językiem włada – zawsze ulokowanego w jakichś: przestrzeni, czasie, wspólnocie, narracji. Język ratuje przed życiem, „Teraz każde z nas może napisać / czterdziestą pierwszą czarną książkę / składającą się z tysiąca powtórzeń i tylko” (*40 czarnych książek*, BB) – zatem performatywna funkcja języka ostatecznie zostaje sprowadzona do „niemocy powtórzenia”. Z drugiej strony to, co atrakcyjne w literaturze, wynika z nieprawdopodobieństwa, niewydarzenia, niemożliwości powtórzenia. A jednak, znowu paradoksalnie, „moc nie musi truchleć”, więc językowe, nieistniejące poza literaturą byty nie stanowią jedynie ornamentacyjnego dodatku do życia dziejącego się poza światem przedstawionym. W tym nierozstrzygnięciu, podwójnym geście nadawania i odbierania literaturze rangi doświadczenia pozaestetycznego realizowana jest afektywna strategia tworzenia. Nie można bowiem powiedzieć, że Bargielska operuje kodem niereprezentacji, nie przedstawia i nie odsyła do przestrzeni poza językiem. Ale jednocześnie narracja ta nie jest tej przestrzeni podległa – prymarnego celu narracji nie stanowi porządkowanie, wyjaśnianie opisywanych wydarzeń. W tak zarysowanej dialektyce niezbędne jest uczestnictwo kolejnego podmiotu – czytelnika podążającego w semiotycznej trajektorii za „bytami pojęciowymi” – jak powiedziałby Deleuze – ale równocześnie doświadczającego wrażeń wynikających z utożsamienia z przedstawieniem i wytrącenia z tej identyfikacji.

Reprezentacja, podpowiada Zaleski za Deleuze’em, jest epifanią intensywności. Estetyczne przeobrażenie afektu nie polega więc na próbie adekwatnego przełożenia doświadczanych poruszeń na język znaków, ale na „rozsunięciu” języka, który to zabieg umożliwia odbiorcy uzupełnienie opisywanej historii, powoduje doznania towarzyszące lekturze i ustawia go w ucieleśnionej relacji do nowo poznanych podmiotów. Autor *Anty-Edypa* podpowiada jednak, że „właściwy” mechanizm afektywny rodzi się już poza dziełem sztuki – w fabulacji niejako autonomicznej. Bargielska ukazuje właśnie ten ruch uniezależnienia afektu od przeżytych doznań i perceptu od percepcji – angażuje czytelnika w opisywane relacje, ujawniając mechanizmy ich powstawania. Nie zatrzymuje się jednak na etapie autotematycznych tłumaczeń procesu twórczego, idzie dalej: sugeruje przyszłe, możliwe drogi owych fabulacji, choć nie zarysowuje ich wyraźnie. Obok wspomnianego ucieleśnionego, mówiącego z konkretnej pozycji podmiotu najważniejszą instancją staje

się niezidentyfikowane „ty”/„wy”, które przestaje być pasywnym biorcą, ma aktywnie współtworzyć dalszy ciąg historii:

I jeśli cokolwiek czuję,
weź mi to opowiedz

Awanturystyka, BB

Tę właśnie cechę stylu Bargielskiej widzę jako główny element procesu „twórczej fabulacji”, „stawania się” kimś/czymś innym czy „rezonowania jednego w drugim”, jak to określa Deleuze:

O każdej sztuce należy powiedzieć: artysta pokazuje afekty, wymyśla afekty, tworzy afekty w związku z perceptami lub wizjami, które nam przedstawia. Tworzy je nie tylko w swoim dziele, ale daje nam je i sprawia, że stajemy się wraz z nimi, wciąga nas w to, co połączone¹².

12 G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?* Tłum. P. PIENIAŻEK. Gdańsk 2000, s. 194.

Typowa dla Bargielskiej strategia powoływania do istnienia niewydarzonych światów polega na odmowie konkretyzacji, dopełnienia, a nawet „dalszej próby opisu”. Zazwyczaj strategia ta przybiera formę zabawnej, nieco absurdalnej scenki, polegającej na zestawieniu podmiotu i obserwowanego, wyizolowanego, bo obserwowanego z nie wiadomo jakiej perspektywy bohatera:

Tam i z powrotem oznacza, że ten sam gość co zawsze
je tę samą bułkę i czyta tego samego Miłozsa.
Boję się tej bułki, bo nie umiem być ta sama
choćby przez dwa kolejne mgnienia oka.

Awanturystyka, BB

Albo w nieco poważniejszym tonie, w nadrealistycznej konwencji czy w obrazkach rodem z literatury gotyckiej, rozbrajanych ironicznym komentarzem, co w całości zyskuje groteskowy charakter:

moja żona płacze. inaczej miało wyglądać
nasze życie w wierszu. [...]

aż zagrają naszą piosenkę: hit paleoplaż, kadryl
skurczów i rozkurczów w którym mój język
zabalsamowany w wyssanych z mojej żony
kopalnych żywicach i burosucznych miodach
szczęśliwie rezygnuje z dalszych prób opisu.

pani jeżowa, DS

W tym zabiegu tworzenia sytuacji afektywnych, wyrażania nie wprost, kluczowym momentem staje się „zrozumienie metafory” (jak podpowiada tytuł wiersza z tomu *Bach for my baby*), bo ta zazwyczaj zbudowana jest w poezji Bargielskiej na paradoksie, polega na zawieszeniu rozstrzygalności sensów wydarzeń, zapętleniu kreowanej czasoprzestrzeni. Dominujący w tych tekstach motyw utraty realizowany jest w dialektyce niedomówienia i nadwyrażenia, to znaczy jednocześnie nie można tej straty opisać i powraca ona w kalejdoskopie pozornie niezwiązanych z sobą obrazów. Każda metafora petryfikuje przeżycie, dlatego rozpułdzone maszynieria języka przenosi afekt z jednego obrazu na drugi, aż w końcu zostaje zahamowana. Dalsze próby opisu pozostają w gestii czytającego. Narracja literacka nie stanowi więc jedynie narzędzia porządkującego makro- czy mikrohistorie, ale również je antycypuje. Staje się więc punktem wyjścia kreacji własnych światów, ustanawiania nowych ram widzenia siebie i innych, doznawania wrażeń towarzyszących tym metamorfozom oraz krytycznego śledzenia całego procesu.

Bargielska ponadto często stosuje strategię budowania świata symultanicznie istniejącego w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, strategię, która powoduje efekt zaskoczenia, wytrącenia z zaprogramowanych schematów odbioru i oczekiwania (wspomina o nim Massumi), wynikającego z niewspółmierności treści i konsekwencji, które owa treść powoduje¹³. Tę intensywność doznania (afekt właśnie) można osiągnąć jedynie za pomocą paradoksu, a percepcja rejestruje ją jedynie punktowo – dostrzegamy zerwany ciąg wydarzeń, odczuwając dyskomfort wynikający z braku przyczynowo-skutkowego ciągu, który porządkowałby poszczególne akty – najważniejsze punkty narracji. Spójrzmy na trzy przykłady „punktowej, uporczywej żałobnej pamięci matek”¹⁴:

13 Zob. B. MASSUMI: *Autonomia afektu...*, s. 112.

14 A. LIPSZYC: *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 54.

I ten najgorszy moment, gdy jestem dzieckiem,
dzieckiem za szafą, pod stołem, ukrytym
za paltami niezapowiedzianych gości, płaczącym,
proszącym bez wiary, mającym się urodzić.

Zrozumienie metafory, BB

Odtąd przydzielone ci niesiesz sam, nie zmieniając się,
bo z kim.
Znienacka pojawiające się motyle lub tęcze
bierzesz za to, czym naprawdę są – zapowiedź nagłej
śmierci,
twojej i twoich na wiele pokoleń we wszystkie możliwe
strony.

Projekt wymiany ramek we wszystkich obrazkach, DF

To jest ten. Ten to nie jest. Widzicie tę kobietę?
Też ją widzę, tyle że od środka. Agfo, która kochasz czerwień,
popatrz ze mną na tę kobietę, którą ja widzę od środka
i powoli oswajam się z myślą, że nie ma wielu takich kobiet,
i z drugą, dość podobną, że kobiet takich są miliony.

Popatrz na mnie, Agfo, gdy jeszcze mogę się odwrócić
i nie muszę być lepsza od poprzedniej mnie, bo to zawsze
jestem ja, bo on nie dotknąłby nikogo, kto nie byłby mną,
w tym, przeszłym ani przyszłym życiu. Właściwie myślę,
że go urodziłam, Agfo, właściwie myślę, że mogłam to zrobić.

To nie jest żaden z tych słodkich arbuzów, BB

Bohaterowie widziani są „od środka” – z perspektywy, która umożliwia rekonstrukcję świata sprzed ich narodzin i po ich śmierci. Jednocześnie są wyjątkowi i podobni do wszystkich innych. Zmieniają się w relacjach z innymi podmiotami, ale są zawsze sobą („bo to zawsze jestem ja”). Płaszczyzny czasowe się mieszają, tworzy się coś na kształt zapętlonego ciągu zdarzeń, który jednak nie zostaje domknięty jako cykl – dziecko prosi o to, żeby mogło się nie urodzić, a zapowiedź nagłej śmierci nie zostaje urzeczywistniona. Poetycka narracja nie pełni więc funkcji objaśniającej, regulującej, rytualizującej czy mitologizującej historii podmiotu/podmiotów tych wierszy. To nie jest „język, / w którym mogłabym zostać tak bezboleśnie zbawiona, / który miałeś mi wymyślić, a nie wymyśliłeś” (*Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*, BB). Bargielska skupia się na ilustrowaniu nie tyle przypadkowości, ile jednostkowości doświadczeń, nie zamykając ich nieprzekładalności, niezrozumiałości w dobrze znanych symbolach, ale rozpisując owe doświadczenia w oksymoroniczne frazy.

Podobny efekt autorka osiąga w prozie, w której zaciera się granica pomiędzy tym, co się stało, a tym, co się staje i co mogłoby się stać. Sny, fantazje mieszają się z rzeczywistością, dodatkowo jeszcze wziętą w cudzysłów, bo całość poprzedzona jest głosem odautorskim dotyczącym procedury stwarzania postaci. Z tej pozornej niekonsekwencji rodzi się właśnie efekt napięcia, czytelniczej niewygody, bo kiedy raz po raz identyfikujemy się z bohaterkami-narratorkami, okazuje się, że „to była tylko taka konstrukcja” (ML, s. 19)¹⁵. To napięcie uruchamia jednak proces współkreacji historii, która polega nie tyle na konkretyzacji i uzupełnianiu miejsc niedookreślonych, ile na współ-czuciu opartym na niepowtarzalnej w przypadku każdej lektury strukturze utożsamień i wykraczających poza nie autonomicznych „twórczych fabulacji”.

W teorii aktów mowy Johna L. Austina konwencja jest warunkiem realizacji komunikatu – dotyczy to również komunikatów

15 Więcej o konstrukcji świata przedstawionego *Małych lisów* zob. w: M. GŁOSOWITZ: *To będzie opowieść o wszystkim*. „FA-art” 2013, nr 1-2.

16 M. BAL: *A gdyby tak? Język afektu*. Tłum. M. MARYL. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 167.

afektywnych. Cechą dystynktywną poezji Bargielskiej jest jednak żonglowanie konwencjami, rozbijanie schematów, ilustrowanie językowych idiosynkrazji – w ten sposób, można by rzec, afekt uniezależnia się od komunikatu, staje się wielokrotnie tu omawianym naddatkiem znaku. Struktura afektywna zawiera zatem szczeliny powstałe „między obrazem a rzeczywistością, na którą obraz ten oddziałuje”¹⁶, „marginesik” – jak mówi Bargielska (*Kolego, kolego, zostaw marginesik*, BB). Luki nie biorą się jednak z ograniczeń języka, niemożliwości wypowiedzenia tego, co niewerbalne, ale z zachwytu nad tym, co potencjalne, z afirmacji możliwości, z ironicznej kondycji podmiotu:

[...] możesz [...] głąskać mnie aż się rozpadnę
na sto szklanych kul, w każdej inny wariant nas.

Ona mówi: powiedz do mnie „perełko”, na próbę nowego
języka, zanim w trzeciej kuli pożre nas lijopard.

In love again, CS

17 W twórczości Bargielskiej znajdziemy nawet ślady inspiracji muzycznych, choć odmawia im ona owego afektywnego sprawstwa: „Jeśli nie znajdziesz tego / u Purcella czy Szostakiewicza, / a pewnie nie znajdziesz, / szukaj tego nisko, w grudniu, w lesie” (*O tej porze roku, o tej porze dnia*, BB).

18 Zob. A. JOHNSTON, C. MALABOU: *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*. New York 2013, s. 23–24.

19 Ibidem.

Afektywność tych wierszy nie wynika tylko z przypadkowości historii czy ich „nieprawdopodobieństwa”. Konstrukcja podmiotu, rzecz można: paradoksalnie, zbudowana na ciągu zerwań i strat, ukazuje mechanizm, który Jacques Derrida nazywa heteroafekcją (ang. *hetero-affection*), wizualizowany w figurze synkopy – w muzyce termin ten oznacza przesunięcie akcentu z mocnej części taktu na słabą¹⁷, a w medycynie – chwilową utratę przytomności spowodowaną krótkotrwałym niedotlenieniem mózgu¹⁸. Kontinuum zostaje więc zerwane. To, co inne, słabsze, niedosłyszalne, jest doświadczeniem fundującym konstytucję „ja”, które momentalnie może się przeobrazić i stać innym podmiotem („w każdej inny wariant nas”). Opowieść o uczuciach, z zasady intymna, nie jest więc hermetyczną opowieścią jednego spójnego podmiotu (autoafekcja jest zawsze heteroafekcją, podpowiadają Derrida i Malabou): „Afekty nie są moje, są mi dane”¹⁹ – Bargielska w poetyckiej frazie ujmuje to w „rozszczelnieniu” składni na „ja” i „ty”, w połączeniu liryki konfesi i zwrotu do adresata:

I jeśli cokolwiek czuję,
weź mi to powiedz

Awanturystyka, BB

[...] bo i tak nie ma
ciebie beze mnie czy tam mnie bez ciebie

Tysiąc żalów, BB

Wydaje się więc, że aporia jako główna kategoria postmodernistycznej szkoły lektury nie zostaje w wierszach Bargielskiej przewyciężona – poetka porzuca celebrację nieprzedstawialności wynikającej z organizacji języka, odczytując ową językową fałdę jako naddatek znaczeniowy, mieszczący afektywny potencjał języka. Arbitralność języka zostaje niejako unieważniona w zabiegu jego animizacji – język staje się abstrakcyjnym narzędziem komunikacji, służącym do „oblizywania” poranionych łokci:

Język, w którym moje imię znaczy „więcej kwiatów”,
albo „drapieźny mech”, albo „grupka dziewcząt
zrzucających sukienki w kolorze tytanowej bieli
na smoczą trawę, która w nocy oblega i zdobywa
łóżka kleryków”, jest taki? I czy należy do ciebie?

Bo, wiesz: łokcie tak miękkie, że rani je pościel,
gdy opierając głowę na dłoni śledzę na twojej twarzy
historię podbojów mniejszych, ładniejszych narodów
przez większe, brzydsze narody, tym właśnie językiem
oblizać trzeba szybko i śpiewnie, by rychlej się goiły
i znów można było je ranić.

Wiersz na „p”, CS

Z twarzy wyczytuje się więc jak z zapisanych dziejów cywilizacji karykaturalną historię podboju narodów, język zaś sprowadzony zostaje do fizyczności, przestaje być medium, narzędziem transmisji znaczeń i obrazów, staje się ciałem. Ten poetycki gest odwrócenia porządków w kontekście rozważań dotyczących afektywnego sprawstwa literatury wydaje się symptomatyczny – parafrazując słowa Mieke Bal:

To doprawdy paradoksalne: daleka od bycia jedynie ćwiczeniem umysłu, filozofia [literatura – M.G.] działa afektywnie, a wręcz cieleśnie²⁰.

²⁰ Zob. M. BAL: *A gdyby tak?...*, s. 179.

Monika Glosowitz

Impossible Worlds of Justyna Bargielska Affective Reading

Summary

The article is a result of an affective reading of poetry by Justyna Bargielska. Such analytical practice, amply utilizing tools proposed by theoreticians of the so-called "affective approach", becomes first and foremost a reconstruction of affective strategies, which found poetic spaces. A feature representative of Bargielska's works are descriptions of impossible worlds, in which she reveals mechanisms of perception and creation, at the same time exposing normative functions of language and emphasizing its affective potential. In thusly outlined reading model, the participation of another subject – a reader, following "conceptual entities" along a semiotic trajectory – is also problematized as an experience, which stems from an autonomy of fictionalization awarded to the reader.

Monika Glosowitz

Les mondes impossibles de Justyna Bargielska Vers une lecture affective

Résumé

L'article est le fruit d'une lecture affective de la poésie de Justyna Bargielska. Cette pratique analytique s'appuyant sur des outils proposés par les théoriciennes et théoriciens du « tournant affectif », devient avant tout une reconstruction des stratégies affectives instaurant des espaces poétiques. Les descriptions des mondes impossibles demeurent représentatives pour Justyna Bargielska. Dans le cadre de ces mondes, elle met en lumière les mécanismes de la perception et de la création, en dévoilant ainsi les fonctions normatives de la langue et en soulignant son potentiel affectif. Le modèle de lecture ainsi défini implique la participation d'un sujet suivant, c'est-à-dire du lecteur poursuivant des « entités conceptuelles » dans une trajectoire sémiotique qui est interprétée en plus comme une expérience conditionnée par l'autonomie de la fabulation qu'on attribue à ce modèle.